

# SUPERZOOM

Italia y el compromiso radical

## Marcos Parga

Profesor Asociado de Proyectos Arquitectónicos e Investigador.

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

T 629449290

info@mapaa.es

www.mapaa.es

## RESUMEN

*Italy: the new domestic landscape*, la ambiciosa exposición que en 1972 tuvo lugar en el MOMA, supone la consagración y a la vez escenifica la muerte de lo que algunos críticos acababan de catalogar como **Arquitectura Radical**, término con el que intentaban unificar el trabajo de un heterogéneo y atomizado grupo de arquitectos, principalmente italianos, comprometidos con el replanteamiento total de la definición y objetivos de la disciplina.

Se ponía fin así a un corto pero intenso periodo dinamitado por multitud de propuestas experimentales durante el que se generó la última arquitectura con aspiraciones socio-políticas responsable de un vibrante legado teórico que proclamaba la vuelta a las raíces olvidadas de la profesión, y que se mostraba más preocupada por reflexionar sobre sus fundamentos que por perpetuar la práctica de un oficio puesto en crisis.

La simbiosis entre el trabajo de Superstudio y Archizoom, dos de los grupos radicales más activos y cuya indisolubilidad hemos querido subrayar acuñando el término **SUPERZOOM**, articula esta breve revisión a modo flashback del fenómeno radical italiano, capaz de demostrar en menos de 10 años que el ejercicio de la arquitectura y su aplicación docente podían ser ética y políticamente relevantes, abriendo una senda crítica que, en el momento actual de nuestra contradictoria profesión, sería recomendable volver a transitar.

PALABRAS CLAVE: arquitectura radical, contra-utopías, anti-diseño, superarquitectura, Andrea Branzi, Adolfo Natalini

# SUPERZOOM

Italy and the radical commitment

## ABSTRACT

*Italy: the new domestic landscape*, the ambitious exhibition that took place in 1972 at MOMA, establish while staged the death of what some critics had just classify as **Radical Architecture**, term that attempted to unify the work of a diverse and fragmented group of architects, mainly Italian, committed to the total rethinking of the definition and objectives of the discipline.

This will complete a short but intense period dynamited by many experimental proposals in which took place the last architecture with socio-political aspirations, responsible for a vibrant theoretical legacy proclaiming a return to the forgotten roots of the profession, and more concerned with reflecting on their fundamentals than perpetuate the practice of a profession put into crisis.

The symbiosis between the work of Superstudio and Archizoom, two of the most active radical groups whose indissolubility we wanted to underline coining the term **SUPERZOOM**, articulates this brief review as flashback of the italian radical movement, that in less than 10 years had succeeded in demonstrating that the practice of architecture and teaching application could be ethically and politically relevant, opening a critical path that in the present moment of our deeply contradictory profession would be appealing to travel back.

KEYWORDS: radical architecture, counter-utopias, counter-design, superarchitecture, Andrea Branzi, Adolfo Natalini

# SUPERZOOM

## Italia y el compromiso radical

### El escenario del crimen

En Noviembre de 1968 el incombustible Arthur Drexler, Director del Departamento de Arquitectura del Museo de Arte Moderno de Nueva York durante casi 30 años, anuncia el nombramiento de un joven Emilio Ambasz como nuevo Director Asociado de Diseño del museo.

Estimulado por el entusiasmo propio del recién llegado consigue involucrar al MOMA y al recientemente creado IAUS<sup>1</sup> en la puesta en marcha de una plataforma desde la que estudiar y reflexionar críticamente sobre las tendencias contemporáneas dentro de la cultura del diseño, presentando a principios de los 70 la que será su gran apuesta como comisario: *"Italy: the new domestic landscape. Achievements and Problems of Italian Design"* (Fig.nº01).

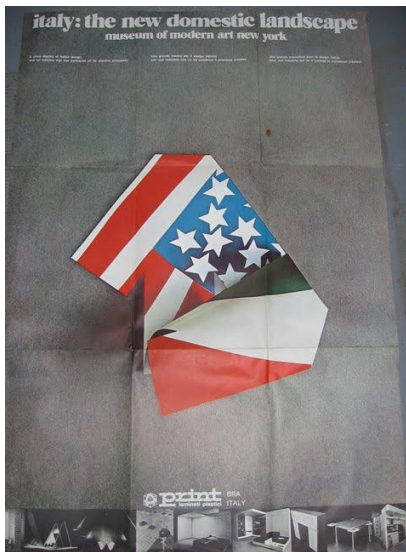


Fig. nº01: Cartel de la exposición *"Italy: the new domestic landscape. Achievements and Problems of Italian Design"*. MOMA, 1972.

Concebida inicialmente como un gran escaparate donde mostrar al público americano las últimas creaciones del codiciado producto *Made in Italy*<sup>2</sup>, Ambasz, más interesado en mostrar el "caso italiano" como un modelo experimental<sup>3</sup>, se las ingenia para colocar junto a figuras consagradas como Zanuso, Colombo ó Bellini, las propuestas anti-sistema de un grupo de "activistas" que criticaban abiertamente el abrazo por parte de la profesión del consumismo al estilo americano, defendiendo una "tercera vía" que, como apuntaba Giulio Carlo Argan, pasaba por recuperar la función social del objeto de diseño<sup>4</sup>.

La mayoría de estos agitadores provienen del mundo de la arquitectura, casi todos ellos operan dentro de pequeños grupos surgidos durante un periodo muy corto de tiempo de forma independiente y en distintas ciudades italianas, y aunque sus propuestas surgen de mundos diferentes - y a menudo opuestos - compartían, por un lado, su rechazo a las estructuras, certidumbres y optimismo heredados de la modernidad clásica, y por otro su intención de "demoler" la disciplina para dar paso a un periodo de reflexión total<sup>5</sup>.

La exposición del MOMA, por tanto, supone el reconocimiento internacional y la apoteosis de un movimiento que unos años antes había sido bautizado por el influyente historiador y teórico italiano Germano Celant como "Arquitectura Radical" (Fig.nº02) con la intención de unificar el trabajo de un heterogéneo y atomizado grupo de arquitectos europeos comprometidos con el replanteamiento total de la definición y objetivos de la arquitectura.

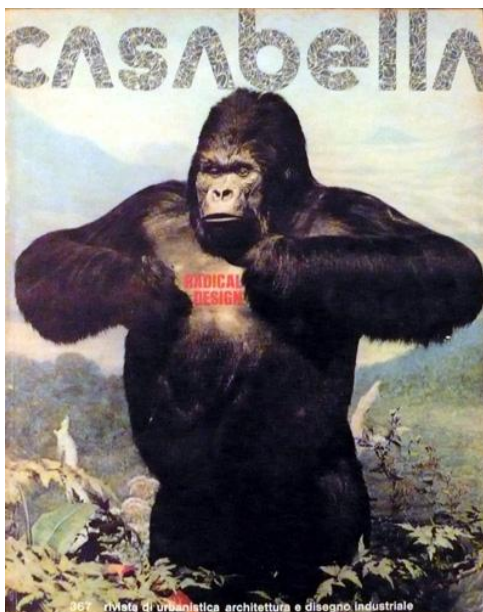


Fig. nº02: Portada revista Casabella nº367, 1972.

Paradójicamente el evento también provoca una reacción inesperada: la del comienzo de su declive. Para sus integrantes, participar en aquella gran puesta en escena implicaba la renuncia a las formas marginales de poder que les habían mantenido alejados de las “corruptas” instituciones cómplices de aquella disciplina que pretendían refundar, y al mismo tiempo ponía de manifiesto la peligrosa capacidad del sistema para integrar sus críticas.

Pronto se hizo evidente que acababan de participar en el ceremonioso acto que certificaba su propia muerte<sup>6</sup>, no sin antes dejar un residuo fértil que ahora trataremos de rescatar.

### Universo alternativo

*“Para mí, la arquitectura radical tiene el gran merito de nunca haber construido nada (era el menor de nuestros problemas), pero dejó su marca en una generación entera (...). Los radicales nunca produjeron un lenguaje formal. Produjeron, a través de una investigación continua, un nivel crítico, una crisis del proyecto, de las certezas de la modernidad”<sup>7</sup>.*

Las palabras de Andrea Branzi nos descubren la complejidad de un fenómeno que se sitúa en el interior de un movimiento más amplio dominado por un debate de ideas que recorre de forma plural las diferentes disciplinas a partir de los años 50 hasta mediados de los 70, y que, teniendo en Italia sus focos de actividad más intensa – fundamentalmente Florencia, Turín y Milán - también se propaga de manera simultánea por varias ciudades europeas – especialmente activas Viena y Graz – entre las que en un primer momento no se producen relaciones de intercambio y debate.

Este hipotético aislamiento es precisamente el rasgo que dota de un aura “suicida” la actividad inicial de los primeros radicales italianos, conceptualmente celosos de su independencia y dispuestos a alejar cualquier sombra de corporativismo en sus escritos, pero a la vez paradójicamente dispuestos a utilizar la estructura de grupo como modelo particular para la acción.

Al analizar estos repetidos impulsos de agrupación y compartida actitud corrosiva se observa que desde el principio todos ellos asumieron el mismo compromiso con un tipo de actividad desestabilizadora que borraba las distinciones entre política y práctica y promovía la inteligencia no-violenta como única herramienta no neutralizable por el sistema. En este sentido algunos grupos, influidos por las propuestas de la izquierda extraparlamentaria, defendían que un cambio en el campo de la arquitectura y el diseño debía ir acompañado de un giro significativo en los comportamientos y estructuras sociales<sup>8</sup> impuestas por el asumido paternalismo oficial. Posteriormente el mismo Andrea Branzi, tratando de compatibilizar autonomía intelectual con pertenencia al grupo, zanjaba la cuestión en uno de sus acertados ejercicios metafóricos asociando el término Arquitectura Radical, más que a un movimiento unitario, a un “lugar cultural, una tendencia energética”<sup>9</sup> que había aceptado las condiciones de una realidad mediocre para rechazar la posibilidad de un destino glorioso.

## **“Pop my religion”<sup>10</sup>**

Esa realidad comenzó a vislumbrarse a principios de los años 50 en el Reino Unido con la aparición de los primeros trabajos del recientemente creado Independent Group, una fluctuante amalgama de artistas, críticos, diseñadores y arquitectos que a través de sus propuestas trataban de establecer una base intelectual para entender el diseño de los años posteriores a la II Guerra Mundial. Durante estos años la expansión de la influencia estadounidense en Europa en términos económicos también se había traducido en un nuevo “imperialismo” que supuso la importación de su invasiva cultura de masas - basada en el deseo insaciable de productos con los que expresar las recién halladas identidades y aspiraciones de sus ciudadanos - lo que aprovecharon Paolozzi y compañía para investigar sobre las relaciones entre esta nueva “cultura popular” y el arte, la ciencia, la tecnología y el diseño de productos (Fig.nº03).



Fig. nº03: PAOLOZZI, Eduardo: “Dr Pepper”, 1948.

Ante semejante avalancha de estímulos procedentes del otro lado del Atlántico el I.G. detecta la aparición de un nuevo modelo de diseño centrado en los valores “irracionales” del mercado y en la carga emocional del consumo, que ante la imposibilidad de aplicar a productos complejos surgidos de las nuevas industrias la filosofía racional defendida por el movimiento moderno bajo la máxima “la forma sigue a la función”, termina por seducir a los jóvenes creadores emergentes invitándoles a caer en brazos del placer y lo instantáneo.

El auge de esta nueva cultura material<sup>11</sup> desencadena una serie de reacciones paralelas que se podrían enmarcar en un amplio movimiento vinculado a la cada vez más incuestionable necesidad de revisión de los fundamentos teóricos heredados afectando de manera trascendental a todas las disciplinas en un momento de agitación política y social motivada por la demanda de cambios que culminará con la puesta en escena de Mayo del 68 francés.

## **El fin de la fantasía**

Se empieza a configurar así el ambiente en el que se formaron y maduraron los futuros protagonistas del movimiento radical, enfrentados y claramente condicionados por operaciones desestabilizadoras procedentes del mundo del arte, la literatura y también de la propia arquitectura que modelaron su posterior actitud de rechazo.

Desde la revolución que supusieron las propuestas tempranas de Pinot-Gallizio, Tinguely y Manzoni en contra del concepto de gusto, y en general la irrupción del arte conceptual y su eliminación consciente de los límites disciplinares, la aparición de la Internacional Situacionista y su rigor ideológico, la defensa de la obra de arte como acontecimiento en el “Manifiesto frío” del Wiener Gruppe primero, y en las propuestas de los Accionistas Vieneses (Fig.nº04) y artistas americanos después<sup>12</sup>, y la apuesta neo-dadaísta de George Maciunas y Fluxus, por citar algunas, hasta la experimentación más radical llevada a cabo por el grupo literario neovanguardista Gruppo63, la ruptura promovida por las posturas críticas defendidas en el seno de los CIAM por el recién creado Team X, los acertados escritos de Reyner Banham y Venturi-Scott Brown, las primeras experiencias tecnófilas de Archigram y los impulsos metabolistas y megaestructurales japoneses, sin olvidar las teorías sobre comunicación visual que Umberto Eco aplicará a través de su actividad docente en la Facultad de Arquitectura de Florencia<sup>13</sup> y que culminarán en 1966 con la apoteosis de la arquitectura entendida como lenguaje<sup>14</sup>, todo ello y mucho más va construyendo el agitado escenario en el que pronto entrarán en escena los nuevos radicales.



Fig. nº04: WIENER, Oswald; MÜHL, Otto; BRUS, Günter: “*Kunst und revolution*”, Sala de Conferencias, Universidad de Viena, 1968.

### Italia: nuevo paisaje doméstico

A finales de los años 50 y principios de los 60 Italia experimentó un gran crecimiento económico que supuso el paso de una estructura eminentemente rural a otra fundamentalmente industrial, donde las grandes migraciones sur-norte precipitaron la aparición de grandes aglomeraciones urbanas habitadas principalmente por trabajadores no cualificados procedentes del campo.

Instigados por las nuevas desigualdades sociales y geográficas, los movimientos obreros adquirieron un protagonismo social sin precedentes, basando su actividad reivindicativa en teorías marxistas redescubiertas por revistas como los *Quaderni Rossi* (1961-65) de Mario Tronti<sup>15</sup> o la escindida *Classe Operaria* (1963-66), cuyo grupo editorial estaba íntimamente ligado a la *Lega Architetti Studenti* de la Facultad de Florencia, en la que participaban varios de los futuros protagonistas radicales.

Florencia se convierte así en el primer escenario de una progresiva politización<sup>16</sup> que primero impregna el mundo universitario, en el que los estudiantes reclaman la renovación de un sistema educativo anclado en el conservadurismo de unas metodologías didácticas basadas en planteamientos neo-racionalistas, y que más tarde guiará el desarrollo de la arquitectura experimental italiana hasta mediados de los 70.

Dos jóvenes profesores florentinos, Leonardo Savioli y Leonardo Ricci, convencidos del poder de la contaminación de pensamientos y la complementariedad de las artes, deciden desarrollar desde una perspectiva disidente nuevos métodos de trabajo aprovechando la Universidad como escenario óptimo para fomentar la creación colectiva y abrir los campos de referencia a experiencias venidas del exterior. Ambos integran en sus cursos el estudio de las nuevas tecnologías asociadas a los medios de comunicación, el acercamiento a las megaestructuras como experimentos para la transformación utópica de la vida - influenciados por las noticias que llegaban de Londres - y las nuevas ideas de Eco sobre comunicación visual, imprimiendo también un nuevo sesgo político a sus enseñanzas para diferenciarse de un obsoleto “modelo oficial”. A través de sus clases se convertirán en inspiradores de una docena de arquitectos que algunos años después, conscientes de la crisis que atravesaba la arquitectura y ante la falta de expectativas profesionales, deciden “vaciar” la disciplina<sup>17</sup> para alcanzar un “grado cero” desde el que re-construir un universo formal nuevo.

A partir de aquí, como apuntaba Ugo la Pietra, los jóvenes y comprometidos arquitectos italianos tenían tres caminos que podían seguir: la “*auto-castración*”, renunciando a diseñar para una sociedad equivocada a la espera de una sociedad diferente (estos arquitectos no hicieron nada); la “*evasión*”, trabajando para una sociedad que no existía en busca de posibles extrapolaciones sugeridas desde lo conceptual; y por último la “*militancia*”, operando dentro de la sociedad pero en contra de ella a partir de estrategias de oposición que resaltaban los errores y peligros de la maquinaria consumista<sup>18</sup>.





Fig. nº05: Crecida del Arno, Florencia, 1966.

Fig. nº06: Exposición “Superarchitettura”, Galería Jolly 2, Pistoia, Diciembre 1966. Andrea Branzi, Adolfo Natalini y Gilberto Corretti en el montaje de la exposición.

Fig. nº07: Manifiesto de la “Superarchitettura”. Segunda exposición en la Sala Comunale de Módena, Marzo 1967.

## Súper-ironía crítica

En el tercer grupo podríamos enmarcar los primeros trabajos “militantes” de los cinco antiguos alumnos de la Facultad de Florencia recién titulados (Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello, Massimo Morozzi y Adolfo Natalini) que, coincidiendo con la devastadora crecida del Arno de 1966 (Fig. nº05) y utilizando esta catástrofe como episodio catártico, organizan la exposición *Superarchitettura*. El evento supone un punto de inflexión en la vida de estos jóvenes arquitectos que, inmersos en un ambiente de profunda frustración y movidos por una inquebrantable actitud crítica, deciden desmitificar la nueva sociedad altamente orientada hacia los medios y el consumo a través de la celebración irónica de la abundancia<sup>19</sup>. La exposición tiene lugar en dos actos, en las ciudades de Pistoia y Módena, y aunque sólo las separan unos pocos meses, consiguen pasar de un uso casi imitativo de la figuración pop en la primera (Fig. nº06)– nueva iconografía todavía vacía de significado abrazada por Natalini a través de su actividad pictórica como miembro del denominado “Grupo de Pistoia”– a la cuidada elaboración de un manifiesto para la segunda (Fig. nº07), que reorienta su definición inicial de la *Superarchitettura* incluyendo potentes consideraciones sobre comunicación visual aplicadas en forma de estrategias “agit-pop”<sup>20</sup> claramente enfrentadas al sueño pop y al optimismo despreocupado de sus colegas británicos. Se cuestionan así el impulso inicial que supusieron la llegada a Italia de los primeros panfletos de Archigram, al considerar su trabajo como una mera fascinación por las posibilidades técnicas ahora disponibles, pero sin un vínculo con una visión socio-política que desafiara el orden social establecido, algo que para estos resultaba imprescindible en su manera de entender la nueva labor del arquitecto.

La segunda exposición también servirá como acto fundacional de dos de los grupos más influyentes de este periodo, Archizoom y Superstudio<sup>21</sup>, colectivos que a partir de este momento irán abandonando gradualmente y en paralelo su inicial actitud militante para empezar a trabajar para otra sociedad, una sociedad intelectualizada representada por mundos “mejores” cargados de ironía que finalmente situarán sus propuestas en el segundo grupo apuntado por la Pietra.

Al analizar este proceso de “evasión” puesto en marcha por ambos grupos observamos ciertas líneas de investigación compartidas que, orquestadas a partir de estrategias simultáneamente activadas en base a preocupaciones recurrentes, nos permiten detectar cierto paralelismo entre sus respectivas propuestas, algo que hemos querido resaltar acuñando el término SUPERZOOM con la intención de subrayar la indisolubilidad de un trabajo que nos sirve de hilo conductor para entender la esencia del radical italiano.



Fig. nº08: ARCHIZOOM: "I terroristi", Panorama, Febrero 1968.

La primera prueba de esta simbiosis la encontramos en el cuestionamiento constante por parte de ambos grupos, ya desde su fundación, de la validez de los modelos ideológicos y normativos establecidos, bien a través del "terrorismo arquitectónico" de los primeros (Fig.nº08) o de la ironía satírica de los segundos, sustituyendo en un primer momento los edificios por mobiliario para denunciar la impotencia de la disciplina a la hora de producir un cambio real en los modos de habitar. Ambos convierten así el interior en el nuevo "campo de batalla" en sintonía con la idea de que la revolución cultural comenzaba en el entorno doméstico, trasladando su atención desde una arquitectura de la atmósfera a una arquitectura de la experiencia vital estimulados por el trabajo de Ettore Sottsass Jr, el "hermano mayor" que desde su revista *Pianeta Fresco* apostaba por un diseño donde el objeto se convertía en el mágico y en ocasiones misterioso vehículo en el que el ritual de la vida cotidiana se condensaba (Fig.nº09).

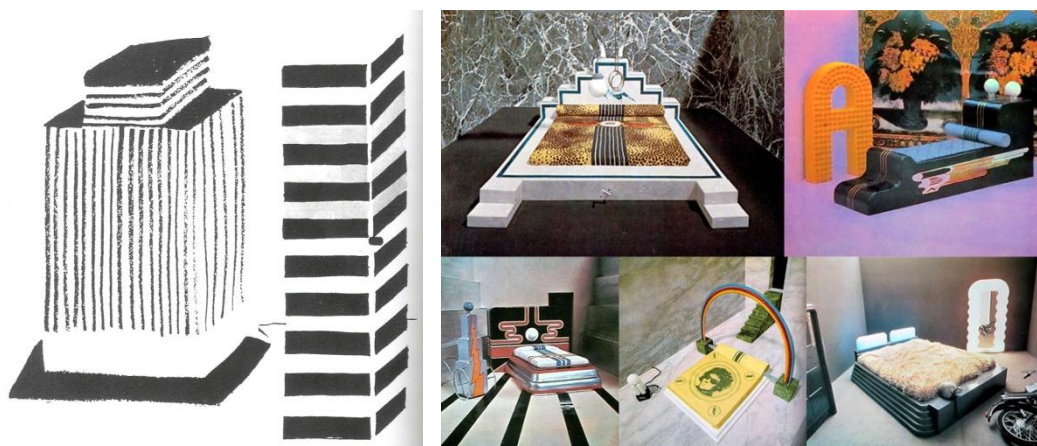


Fig. nº09: SOTTASS, E.: "Superbox", 1966.

Fig. nº10: ARCHIZOOM, "Dream Beds", 1967.

La figura del diseñador milanés y su acercamiento al ambiente florentino a través de su trabajo para Poltronova fue decisivo para muchos investigadores de la ciudad que todavía dudaban entre el campo profesional y el campo teórico, ya que su actividad representaba la posibilidad de coexistencia sosegada y nada dramática de dos modos de hacer aparentemente antitéticos.

Decididos a seguir los pasos de Sottsass Jr., Branzi, Natalini y el resto de actores de la amalgama SUPERZOOM comienzan a producir objetos que funcionan a modo de virus inoculados en el sistema pero nunca con el objetivo de ser absorbidos verdaderamente por el mismo. Mientras Archizoom responde con "actos terroristas" contra los interiores burgueses y el "buen gusto" en forma de "Caballos de Troya" que explotan el eclecticismo llevado al exceso para integrar lo popular en unas propuestas que darán como resultado la serie *Dream Beds* (Fig.nº10), Superstudio persigue lo que denominaron "diseño de evasión" que, frente al "diseño de invención", asumía lo irracional como método para superar la monotonía diaria, introduciendo en la esfera doméstica cuerpos extraños cargados de simbolismo para recordarnos que "es la poesía la que nos hace vivir"<sup>22</sup>.



Fig. nº11: SUPERSTUDIO: *"Istogrammi d'architettura"*, 1969. *"La serie Misura"*. La familia de A. Natalini de picnic en un "histograma" de la serie de mobiliario "Quaderna" para Zanotta, 1969.

### La desaparición programada: menos es... mejor

Al mismo tiempo ambos grupos, conscientes de su incapacidad para actualizar o recuperar el sistema a través del diseño, se embarcan en un proceso de reducción general con el objetivo de eliminar cualquier problema espacial o de sensibilidad, presentando respectivamente la serie *Gazebi* y los *Istogrammi di Architettura* (Fig. nº11). En el caso de Archizoom, los *Gazebi* (Fig. nº12) suponen la superación definitiva de la "fase pop" mediante la disolución de la forma arquitectónica y la conspiración contra el diseño contemporáneo a través de la destrucción de cualquier acto creativo arbitrario, iniciando una fase esencialmente teórica de redefinición de la arquitectura que les permite incorporar una continuidad cultural en sus siguientes trabajos. Paralelamente Superstudio a través de los *Istogrammi*, en un intento por anular el desorden comercial impulsado desde el objeto y eliminar cualquier atisbo de creatividad, reducen al mínimo las operaciones de diseño simplificando el trabajo a un solo gesto para transformar el concepto de escala y asociar toda decisión al automatismo derivado de la lógica de la cuadrícula. Trataban de negar así la cuestionada prevalencia de la expresión individual para alejarse de la figura del diseñador como proveedor de estatus, por lo que inmediatamente los "histogramas" son bautizados como "las tumbas de los arquitectos" al convertirse en monumentos de celebración programada del fin o la muerte del arte y la arquitectura.

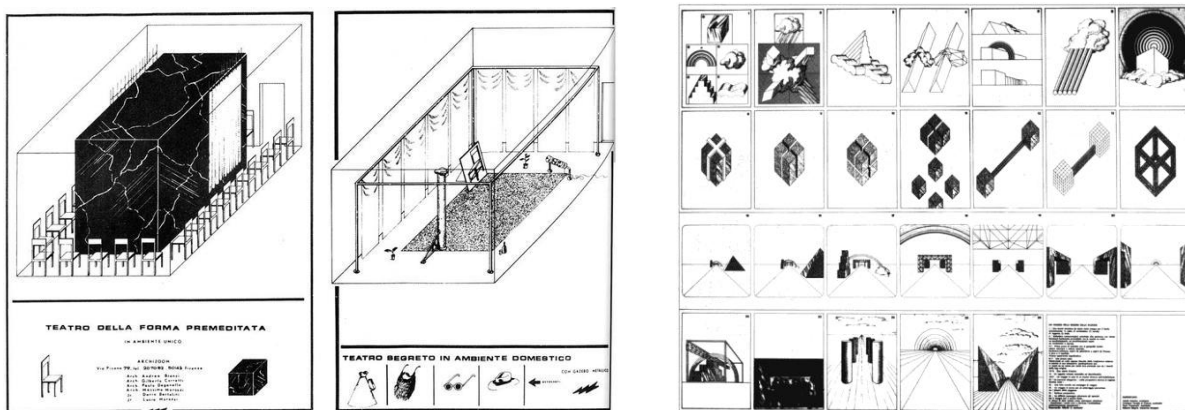


Fig. nº12: ARCHIZOOM, Serie *"Gazebi"*, 1967.

Fig. nº13: SUPERSTUDIO: *"Viaggio nelle regioni della ragione"*, 1966-68.

Pero no será hasta 1969 cuando ambos grupos, tras la "destrucción del espacio" y el "viaje a los reinos de la razón" (Fig. nº13), elaboren sus trabajos más relevantes: la *No-Stop City* (Figs. nº14 y 15) y el *Monumento Continuo* (Fig. nº16), dos metáforas urbanas -ciudad sin arquitectura y arquitectura sin ciudad- que practican la "retroguardia" para convertirse en contra-utopías radicales donde la propia utopía es un punto de partida -no un fin- a partir del cual un proyecto realista elabora su expresión<sup>23</sup>. Como bien apuntaba Filiberto Menna "todas estas son Utopías negativas, ya que no conducen a la construcción de ciudades ideales, sino que desarraigan la arquitectura y el planeamiento de la ciudad con el fin de



liberar al hombre de todas las estructuras formales y morales que le impiden juzgar con libertad su propia condición e historia<sup>24</sup>.

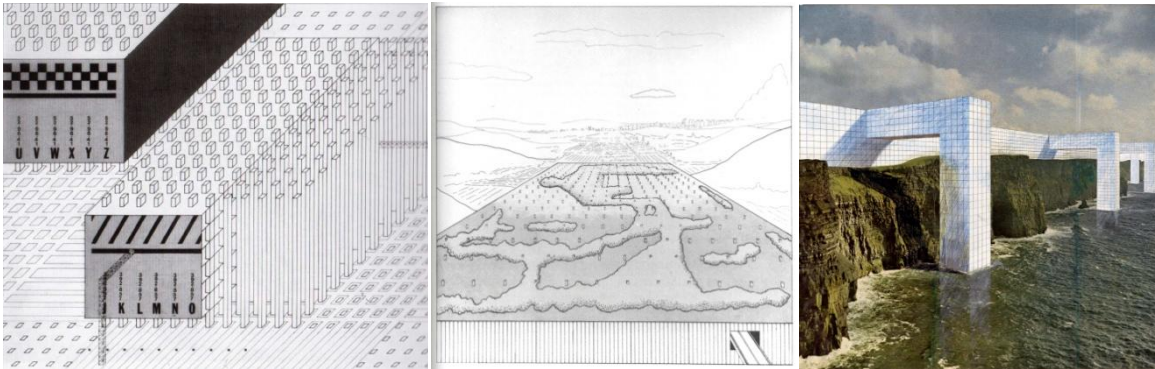


Fig. nº14: ARCHIZOOM: "No-Stop City", 1969. "Assonometria schematica".

Fig. nº15: ARCHIZOOM: "No-Stop City", 1970. "Diagramma abitativo omogeneo".

Fig. nº16: SUPERSTUDIO: "Il Monumento Continuo", 1969.

Esencialmente ambas propuestas, apropiándose de la misma estrategia de aproximación distópica, pretenden ofrecer, al menos teóricamente, una alternativa a la trama urbana de la ciudad contemporánea cuyos problemas de lenta adaptación a la implacable realidad todavía no habían sido solucionados. Mientras en la *No-Stop City* la idea no es desarrollar una ciudad mejor adaptada a las necesidades del hombre, sino señalar la naturaleza exacta de las leyes arquitectónicas y urbanas objetivas que sustentaban la sociedad del momento, apostando por procesos cuantitativos – asociados a la producción y el consumo – como los únicos capaces de generar las bases para una nueva realidad urbana sin la mediación de la arquitectura<sup>25</sup>, en el *Monumento Continuo* la ciudad capitalista desaparece bajo la presencia "monstruosa" de una arquitectura sin atributos que al abandonar el "corrompido" tejido urbano se reconcilia con la naturaleza proponiendo un nuevo orden simbólico<sup>26</sup>, una irónica "solución final" indiferente ante ese entorno que ni se molestan en borrar para potenciar el mensaje de que es precisamente el espectador el que debe cambiar<sup>27</sup>.

¿Qué más quedaba por hacer entonces, una vez declarada la "muerte" de la arquitectura?

Era evidente que los dos grupos, de manera intencionada, habían llevado la disciplina a un callejón sin salida donde solo podía ser entendida como medio metafísico, en consonancia con la efervescencia mesiánica que se imponía entre los agitadores anti-diseño europeos que encontraron en la desmaterialización el camino para la refundación de la arquitectura (Fig.nº17).

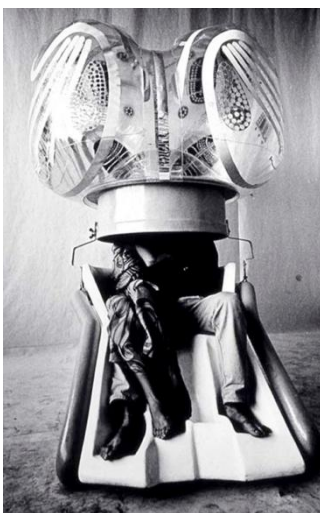


Fig. nº17: HAUS-RUCKER-CO: "Mind Expander", 1967-69.

Su controvertido posicionamiento se hará evidente al presentar en la muestra del MOMA la evolución de sus trabajos en torno a la destrucción del objeto y al concepto de “superficie neutra”, expresión máxima de disolución de los límites físicos de la arquitectura y polémico punto de no retorno. En el caso de Superstudio, la *Supersuperficie* (Fig.nº18) – enmarcada dentro de los *Atti Fondamentali*<sup>28</sup> (Fig.nº19) - constituye la culminación de un proceso iniciado años atrás para redefinir la arquitectura sobre bases antropológicas y filosóficas que exploraba las conexiones entre esta y la vida a través de la representación de una existencia liberada de la ansiedad de la producción y la posesión: “So we said: “I am (you are, he is, we are, they are) living architecture.” And for those who still insisted on planning we suggested: “The only thing to plan is our life. And that’s it...”<sup>29</sup>.

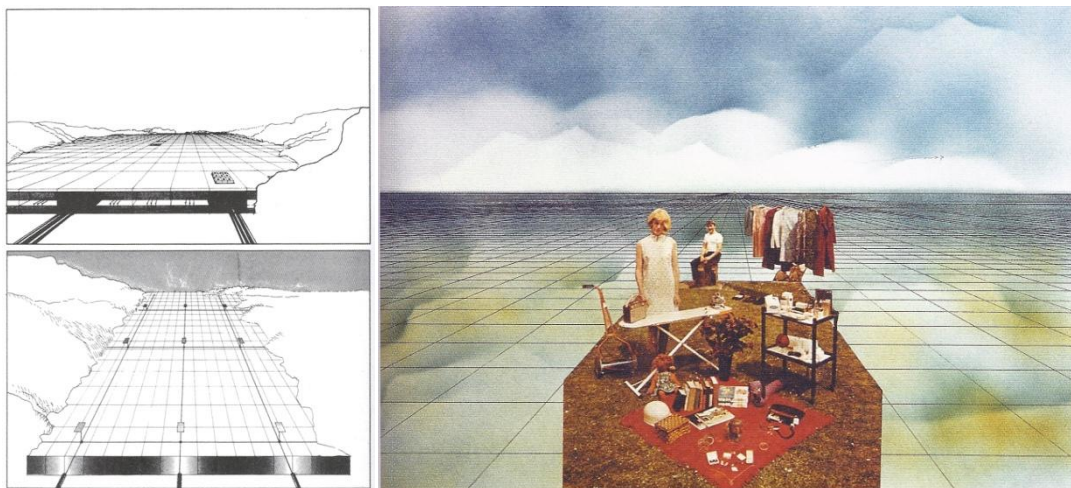


Fig. nº18: SUPERSTUDIO: “Supersuperficie”, 1971.

Fig. nº19: SUPERSTUDIO: “Gli atti fondamentali”, 1971-72. “Vita. Supersuperficie, Happy Island”.

## Procesos de reinserción

A partir de la exposición del MOMA, que significó el desembarco del diseño italiano en América, y que como ya se apuntaba al principio del artículo, supuso el comienzo de la disolución de un movimiento que hasta ese momento no había sido oficialmente etiquetado, se suceden varios intentos por mantenerlo vivo vinculados básicamente a la búsqueda de una actividad docente alternativa.

El más relevante e inclusivo será la creación de Global Tools<sup>30</sup> en enero de 1973, un sistema alternativo de laboratorios fundados en Florencia bajo el impulso de Alessandro Mendini - por aquella época director de la revista Casabella, portavoz “oficial” del mundo radical – que integraba a los miembros más destacados de la neo-vanguardia italiana (Fig.nº20) en una aventura docente inspirada en los proyectos experimentales de Riccardo Dalisi en torno a la “*Tecnica Povera*”<sup>31</sup> y en el *Whole Earth Catalog* de Stewart Brand<sup>32</sup>. El experimento educativo estaba destinado a fomentar y estimular el libre desarrollo de la creatividad individual y la comunicación espontánea, rescatando el concepto de “hombre no-intelectual” y su antiquísima sabiduría innata, unas facultades creativas que pensaban habían sido atrofiadas por la actual sociedad del trabajo.

La falta de una visión coherente y de un programa estable consensuado por todos los fundadores provocará dos años más tarde la desaparición de aquello que Gianni Pettena había definido como una “Bauhaus desacralizante”, lo que aprovechan individualmente cada uno de los actores para tomar caminos diferentes: algunos optan por incorporarse a la maquinaria de la industria, otros, como varios miembros de Superstudio, por la vuelta a la universidad una vez que, según ellos, la “cultura hegemónica” había sido liquidada, y muchos, como Branzi, Raggi o Pettena, se centran en la divulgación teórica, todo ello coincidiendo con la publicación del libro “*Architettura Radicale*” (Fig.nº21) de Paola Navone y Bruno Orlandoni<sup>33</sup>, primer intento ordenado y riguroso de inventariar y teorizar sobre un movimiento a punto de desaparecer.



Fig. nº20: Portada revista Casabella nº377, 1973.

Fig. nº21: NAVONE, Paola; ORLANDONI, Bruno: "Architettura Radicale". Milán, Documenti di Casabella, 1974. Primer texto teórico sobre el "fenómeno radical".

Se cerraba así un agitado periodo dinamitado por multitud de propuestas experimentales –y polémicas– que en menos de 10 años había conseguido demostrar que la práctica de la arquitectura y su aplicación docente podían ser ética y políticamente relevantes, abriendo una senda crítica que recuperaba aquellos tres aspectos de las neo-vanguardias ya destacados por Pagliarani en 1965 y que tenían que ver con la conciencia crítica de los *medios expresivos*, el replanteamiento de la función del operador y de la relación operador-consumidor y la reflexión sobre la finalidad del trabajo y de la función del arte<sup>34</sup>.

En el momento actual de nuestra contradictoria profesión "*habitada en gran medida por dos tipologías humanas, constructores y pensadores, unidos en mutuo desdén*"<sup>35</sup>, sería recomendable revisitar aquella actitud persistente tan característica de los arquitectos radicales basada en la búsqueda de "nuevos idiomas" con los que profundizar en el complejo tejido de una sociedad permanentemente en crisis.

## NOTAS

<sup>1</sup> IAUS, Institute for Architecture and Urban Studies, New York (1967–1984).

<sup>2</sup> La muestra del MOMA es prácticamente financiada en su totalidad por capital italiano, incluido el gobierno, que la entiende como una gigantesca y sutil campaña de promoción de la emergente industria vinculada al diseño nacional.

<sup>3</sup> "(...) in Italy there are three prevalent attitudes toward design: the first is conformist, the second is reformist, and the third is, rather, one of contestation, attempting both inquiry and action." Ambasz, Emilio. Introducción en *Italy: The New Domestic Landscape* (1972) p.19.

<sup>4</sup> Giulio Carlo Argan sugiere que, frente a la separación entre el objeto y su contexto que supone la producción en masa, algunos diseñadores italianos exploraron una "tercera vía" donde la investigación no se centraba en el objeto en sí, sino en su papel como signo (vínculo entre el hombre y su entorno) y su capacidad para definir su contexto. Argan, Giulio Carlo. "Ideological development in the thought and imagery of italian design", en *Italy: The New Domestic Landscape* (1972) p.360.

<sup>5</sup> "El fin último de la arquitectura moderna es la eliminación de la propia arquitectura", ARCHIZOOM en la introducción de Navone, Paola; Orlandoni, Bruno. *Architettura Radicale*. Milán, Documenti di Casabella, 1974.

<sup>6</sup> "In reality, the exhibit did more to seal the radical movement's fate than present anything at the time that could still be considered cutting edge or seriously experimental. In other words, Ambasz didn't discover Radical design, he basically wrote its requiem". Lang,

---

Peter. "Superstudio's Last Stand, 1972-1978", en Byvanck, Valentijn. *Superstudio: The Middelburg Lectures*. (Middelburg: De Vleeshal and Zeeuws Museum, 2005), p.46.

<sup>7</sup> Branzi, Andrea: fundador del grupo Archizoom y principal teórico de la "revolución radical". Entrevista en Beatriz Colomina y Craig Buckley: *Clip Stamp Fold. The radical architecture of little magazines 196X-197X*, M+M Books, Princeton University. Actar 2010, p. 251.

<sup>8</sup> "(...) in our present situation, it was impossible to begin any architecture without first having changed the structures of the society. And this is what people are saying in our universities at the moment... On the other hand, the social "system" in which we live is strong enough to incorporate and use every gesture and product of ours. The only product which it will not be able to absorb is violent revolution or non-violent intelligence. The ways of non-violence in culture resemble guerrilla warfare: they are underground, they change their objectives, are mobile and incomprehensible". NATALINI, Adolfo. "Inventory, Catalogue, Systems of Flux ... a Statement". Conferencia impartida en la AA School of Architecture, Londres, 3 de Marzo de 1971. Dos años después, en Enero de 1973, Almerico de Angelis en su artículo "Anti-design", una lúcida reconstrucción de la historia del movimiento radical, defendía que el nuevo diseñador "is no longer the artist who helps us to make our houses more beautiful, because they will never be more beautiful, but the individual who moves on a dialectical as well as formal plane and stimulates behavioral patterns which will contribute to full awareness, which is the sole premise required for a new equilibrium of values and finally for the evolution or, if you will, the recovery of man himself." "Op.Cit" nº26.

<sup>9</sup> Branzi, Andrea. "La arquitectura soy yo". Catalogo de la exposición *Arquitectura Radical*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla 2003, p. 20

<sup>10</sup> Readaptación intencionada de *Rock my religión* (Dan Graham, 1982-84) para aprovechar los evidentes paralelismos que se generan entre el momento estudiado y esta propuesta, en la que Graham aborda la ruptura de la fascinación superficial que el arte pop mostraba hacia la estrella de rock, para examinarla en cambio a partir de la construcción y actualización del ritual primitivo en la cultura contemporánea, vinculándola a la secularización de algunas prácticas religiosas del protestantismo norteamericano más radical.

<sup>11</sup> Para más información sobre el nacimiento y expansión de la "era pop" ver el artículo de Hal Foster "Image building" en *Radical City 01*, Archphoto 2.0, 2011.

<sup>12</sup> En 1954 Oswald Wiener, miembro fundador del Wiener Gruppe y que más adelante se convertiría hasta cierto punto en el cerebro estético y teórico de los Accionistas Vieneses, declara en su «Manifiesto Frío» que la producción artística debía desligarse de los objetos para centrarse en la obra de arte como acontecimiento, anticipando así la profecía formulada por Kaprow en su ensayo «El legado de Jackson Pollock» (1956).

<sup>13</sup> En 1966 Umberto Eco se convierte en profesor de "Comunicación Visual" en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Florencia, curso en el que defenderá la figura del "diseñador semiológicamente consciente", y la idea de arquitectura como "continuo cromático" de códigos visuales. Un año más tarde recogerá los fundamentos del curso en "Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive", donde ya se observa que su ininterrumpido contacto con los círculos intelectuales franceses – en especial con las ideas de R. Barthes - modifica sus trabajos tempranos, produciéndose el cambio desde la pre-semiótica "Opera aperta" (1962) a la primera teoría sistemática sobre semiología. Tanto las enseñanzas de Eco como los *appunti* serán el detonante para los posteriores trabajos de los agitadores anti-diseño florentinos.

<sup>14</sup> "En el mismo año de 1966 aparecen dos referencias fundamentales de la teoría arquitectónica, Rossi publica "La arquitectura de la ciudad" y Venturi "Complejidad y contradicción en arquitectura". El primero abordaba la arquitectura desde una estricta semiología y el segundo desde una jugosa hermenéutica. Con estas dos obras se llega a la apoteosis de la arquitectura entendida como lenguaje". ESPUELAS, Fernando. "Un futuro sin memoria", DC Papers nº 24, Dic. 2012.

<sup>15</sup> Los escritos de Mario Tronti son especialmente decisivos en la actitud inicial de los jóvenes arquitectos italianos descontentos con el sistema en el que les ha tocado trabajar, y en particular las "estrategias de rechazo" defendidas por el activista político en "Operai e capitale" (1966) y que son el germen de las futuras posiciones de "silencio absoluto" o retirada de la actividad convencional practicada por grupos como Archizoom y Superstudio.

<sup>16</sup> Para profundizar en las relaciones entre arquitectura y política en este periodo ver Aureli, Pier Vittorio: *The project of autonomy. Politics and architecture within and against capitalism*. Princeton Architectural Press, 2008.

<sup>17</sup> "Queríamos vaciar la arquitectura de todo valor arquitectónico, es decir, convertirla en algo más. Queríamos vaciarla de su identidad disciplinaria y llenarla de vida". Paolo Deganello. Cita en Menking, William; Kazi, Olimpia. "Radical Italian Architecture Yesterday and Today". Architectural Design, Volume 77, Issue 3, págs. 99-101. Mayo/Junio 2007.

<sup>18</sup> Entrevista de Olympia Kazi en Colomina, Beatriz y Buckley, Craig: *Clip Stamp Fold. The radical architecture of little magazines 196X-197X*, M+M Books, Princeton University. Actar 2010. Ugo la Pietra fue el único exponente milanés del movimiento radical, que adquiere mayor relevancia al convertirse en el fundador de dos de las revistas – *IN* e *INPIÙ* - más implicadas con el mundo radical.

<sup>19</sup> "Superarchitettura is the architecture of superproduction, of superconsumption, of superinduction of superconsumption, of the supermarket, of the superman, of the super gasoline (...)", "Superarchitettura accepts the logic of production and consumption; it utilizes



---

it in an attempt at demystification.” Manifiesto que acompañaba la exposición *Superarchitettura* de 1966. Reproducido en: Toraldo di Francia, Cristiano. “*Superstudio & Radicals*”. Japan Interior Inc., 1982.

<sup>20</sup> “Agit-pop” es una derivación del término “Agit-prop” (agitación y propaganda) de la Rusia bolchevique, y designa actitudes que espolgadas por la revolución del Pop Art se nutren también de posiciones socialmente responsables.

<sup>21</sup> Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello, Massimo Morozzi y posteriormente los diseñadores Dario y Lucia Bartolini forman Archizoom, mientras que Adolfo Natalini, al que se une tras la exposición Cristiano Toraldo di Francia, forman Superstudio, grupo al que posteriormente se unen gradualmente Roberto Magris, Gian Piero Frassinelli, Alessandro Magris y Alessandro Poli.

<sup>22</sup> Toraldo di Francia, Cristiano. “*Superstudio & Radicales*”. Catalogo de la exposición *Arquitectura Radical*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla 2003, pp. 188-189.

<sup>23</sup> Rouillard, Dominique, *Superarchitecture. Le Futur de l'architecture 1950 - 1970*, Paris, Editions de la Villette, 2004, p. 321.

<sup>24</sup> Menna, Filiberto. “*New behaviours in italian design*”, en AMBASZ, Emilio. “*Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*”. The Museum of Modern Art, New York, 1972.

<sup>25</sup> Para una mejor aproximación a la *No-Stop City* ver GARGIANI, Roberto. *Archizoom Associati 1966-1974. Dall'onda pop alla superficie neutra*. Mondadori Electa S.p.A, Milano. 2007, p.220.

<sup>26</sup> “*Superstudio used the rhetorical devices of metaphor and allegory and the tools of irony and imagination, maneuvering through the noman's-land between art and architecture so as to attempt forays into politics, sociology and philosophy. For this reason, it was a real avant-garde, in the military sense of the word vanguard: a group that moves forward destroying the enemy's defenses, sacrificing itself in order to clear the way for the rest of the army*”. Natalini, Adolfo. *Superstudio: The Middelburg Lectures*. (Middelburg: De Vleeshal and Zeeuws Museum, 2005), p.25.

<sup>27</sup> Para una visión sugerente del *Monumento Continuo* ver Rouillard, Dominique. *Monument Continu 1969*. AMC, nº115. 2001, pp.80-86.

<sup>28</sup> Los “*Actos fundamentales*” estaban compuestos por cinco historias que fueron recogidas en el artículo “*Vita, Educazione, Cerimonia, Amore e Morte: cinque storie del Superstudio*”. Casabella XXXVII. 1973, nº 380-381, p.52. Anteriormente se habían publicado individualmente en sucesivos números de la misma revista, comenzando con “*Vita*”, una revisión del trabajo presentado en la muestra del MOMA de 1972.

<sup>29</sup> Ibid. p.33

<sup>30</sup> Branzi, Andrea. “*Global Tools*”. Casabella XXXVII, nº 377. 1973.

<sup>31</sup> Dalisi, Riccardo. “*Tecnica Povera e Produttività Disperata/Minimal Technology and Desperate Productivity*”. Casabella 382. 1973, p.46-47.

<sup>32</sup> Para entender mejor el impacto de la revista contracultural Americana fundada en 1968 ver Turner, Fred “*From Counterculture to Cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*”. University of Chicago Press. 2006.

<sup>33</sup> Navone, Paola; Orlandoni, Bruno. “*Architettura Radicale*”. Milán, Documenti di Casabella, 1974.

<sup>34</sup> “ (1) critica consapevole dei mezzi espressivi in situazione; (2) critica, a tutti i livelli, della funzione dell'operatore e del rapporto operatore-consumatore; (3) critica della finalità dell'opera e/o funzione dell'arte”.Pagliarani, Elio. “*Per una definizione dell'avanguardia*”. Texto presentado en la Conferenza COMES (Oct. 1965).

<sup>35</sup> Koolhaas, Rem; Obrist, Hans Ulrich. *Project Japan. Metabolist talks*. Taschen, 2011, p.12

## BIBLIOGRAFÍA

Ambasz, Emilio: *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*. The Museum of Modern Art, New York, 1972.

Aureli, Pier Vittorio: *The project of autonomy. Politics and architecture within and against capitalism*. Princeton Architectural Press, 2008.

- 
- Beatriz Colomina y Craig Buckley: *"Clip Stamp Fold. The radical architecture of little magazines 196X-197X"*, M+M Books, Princeton University. Actar 2010.
- Branzi, Andrea: *Global Tools*. Casabella XXXVII, nº 377, 1973.
- Bybanck, Valentijn: *Superstudio. The Middelburg Lectures*. De Vleeshal+Zeeuws Museum, 2005.
- Gargiani, Roberto: *Archizoom Associati 1966-1974. Dall'onda pop alla superficie neutra*. Mondadori Electa S.p.A, Milano, 2007.
- Gargiani, Roberto; Lampariello, Beatrice. *Superstudio*. Editori Laterza, 2010.
- Heynen, Hilde: *Architecture and modernity*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts. London, 1999.
- KRAUSS, Rosalind. *The originality of the Avant-Garde*. London, The MIT Press, 1997.
- Lang, Peter; Menking, William: *Superstudio: Life without objects*. Milan, Skira, 2003.
- Maubant, Jean Louis; Migayrou, Frédéric ; Jarauta, Francisco : *Arquitectura Radical*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2003.
- Menking, William; Kazi, Olimpia: *Radical Italian Architecture Yesterday and Today*. Architectural Design, Volume 77, Issue 3, págs. 99-101. Mayo/Junio 2007.
- NAVONE, Paola; Orlandoni, Bruno. *"Architectura Radicale"*. Milán, Documenti di Casabella, 1974.
- Pettna, Gianni. *Superstudio, 1966-1982. Storie, figure, architettura*. Florencia, Electa, 1982. Catálogo de la exposición en la Galleria dell'Accademia de Florencia, 1982.
- Rouillard, Dominique: *Monument Continu 1969*. AMC, nº115, 2001. pp.80-86.
- Rouillard, Dominique: *Superarchitecture. Le Futur de l'architecture 1950-1970*. Paris, Editions de la Villette, 2004.
- Raggi, Franco: *Radical Notes*, Casabella 382, 1973. p.38.
- SCOTT, Felicity. *"Architecture or Techno-Utopia: Politics After Modernism"* (Cambridge: MIT Press, 2007),
- Superstudio: *Design d'invenzione, Design d'evasione*. Domus 465, 1969.
- Toraldo di Francia, Cristiano: *Superstudio & Radicals*. Japan Interior Inc., 1982.
- Van Schaik, Martin; Macel, Otakar. *Exit Utopia: Architectural Provocations, 1956-76*. IHAU-TU Delft, Prestel, 2005.